I. Tipos de comportamiento musical

Quien tuviese que decir despreocupadamente qué es la sociología de la música, lo primero que respondería sería, probablemente: los conocimientos de la relación entre los oyentes de música, como seres individuales socializados, y la música misma. Tales conocimientos requerirían una investigación empírica más prolongada. Mas ésta sólo empezaría a ser productiva cuando se elevase por encima de la agrupación de hechos sin significado, cuando los problemas estuviesen ya teóricamente estructurados; cuando se supiese qué es lo relevante y sobre qué puede elaborarse una explicación. A tal fin le presta un mayor auxilio un enfoque específico de la cuestión que las consideraciones generales sobre la música y la sociedad. Por consiguiente, he empezado por ocuparme, desde un punto de vista teórico, de los comportamientos típicos relativos a la escucha musical en las condiciones de la sociedad actual. En este sentido, no pueden pasarse sencillamente por alto las situaciones precedentes; de otro modo, se perdería lo característico de hoy. Por otra parte, y como sucede en otros sectores de la sociología material, carecemos de datos comparables y fidedignos de la investigación del pasado. Su ausencia se emplea con gusto en la discusión científica para atenuar la crítica de lo existente, pues se dice que, supuestamente, antaño no fue mejor. Cuando más se dirige la investigación a la comprobación de datos preexistentes sin tomar en cuenta la dinámica, más apologética se vuelve esta investigación; y más tiende a aceptar en última instancia la situación objeto de estudio y a reconocerla en un doble sentido. Se asegura que los medios de producción mecánica y masiva han llevado la música por primera vez a incontables personas y que el nivel de escucha se ha elevado por ello, según los conceptos de generalidad estadística.

Hoy no desearía adentrarme en este complejo tema, en sí escasamente benévolo: la infatigable convicción del progreso cultural y la jeremiada culturalmente conservadora sobre el aplanamiento afectivo son dignas la una de la otra. Los materiales de una respuesta responsable al problema se encuentran en el trabajo de E. Suchman, aparecido en Nueva York con el título «Invitation to Music», en el volumen *Radio Research 1941*. Tampoco expondré tesis cargadas con la división de los tipos de escucha. Están pensadas únicamente como perfiles cualitativamente indicativos, en los que centellea algo de la escucha musical como indicador sociológico y quizá también parte de sus diferenciaciones y determinantes. Siempre que se hagan declaraciones en tono cuantitativo –lo cual apenas puede evitarse en consideraciones teórico-sociológicas–, éstas deben ser comprobadas y no emitirse como afirmaciones concluyentes. Está de más subrayar que los tipos de escucha no emergen químicamente puros. Se exponen, ciertamente, al escepticismo general de la ciencia empírica contra las tipologías, en particular de la psicología. Lo que según una tipología semejante figura inevitablemente como tipo mixto, no es en realidad nada de eso, sino un testimonio de que el principio de estilización elegido se ha impuesto al material; es expresión de una dificultad del método, no una propiedad o cualidad de la cosa misma. Sin embargo, los tipos no se han concebido arbitrariamente. Son puntos de cristalización determinados por consideraciones fundamentales de la sociología de la música. Si partimos de que la problemática y complejidad sociales se expresan también mediante contradicciones en la relación entre la producción y la recepción musicales, incluso en el seno de la estructura de la escucha misma, no podrá esperarse ningún *continuum* ininterrumpido desde la escucha absolutamente adecuada hasta la escucha carente de relación o sucedánea, sino más bien el que dichas contradicciones y oposiciones repercutan en la índole de la escucha musical y en los hábitos auditivos. Lo que se contradice aparece decantado en su mutua oposición. La reflexión sobre la problemática social básica de la música, así como las observaciones extendidas y su múltiple autocorrección, han conducido a la tipología. Si se ha traducido con criterios empíricos y se ha comprobado lo suficiente, deberá, sin duda, modificarse y diferenciarse nuevamente, en particular en lo referente al tipo del oyente entretenido. Cuanto más burdas sean las creaciones intelectuales cuestionadas por la sociología, más refi-

nados han de ser los procedimientos que deseen hacer justicia al efecto de tales fenómenos. Es mucho más difícil dilucidar por qué una canción de moda es tan apreciada y otra no lo es que determinar por qué se reacciona más a Bach que a Telemann, o a una sinfonía de Haydn más que a una pieza de Stamitz. La intención de la tipología consiste en agrupar en dicha tipología y de manera plausible la discontinuidad de las reacciones, con plena conciencia de los antagonismos sociales y a partir de la cosa en sí, es decir, de la música misma.

La tipología ha de entenderse, por lo tanto, como una tipificación meramente ideal; lo cual comparte con todas las tipologías. Se descartan las transiciones. Si las consideraciones básicas están bien fundadas, entonces los tipos, o por lo menos algunos de los mismos, deberían poderse delimitar en todo caso y con mayor claridad entre sí de lo que probablemente imagina una actitud científica que construye sus grupos de manera exclusivamente instrumental o de acuerdo a una clasificación no conceptual del material empírico y no conforme al sentido de los fenómenos. Debería ser posible señalar rasgos tan sólidos para los distintos tipos que la razón o la sinrazón decidiesen su aceptación y, en ocasiones, con una distribución establecida, poder hallar algo referente a las correlaciones sociales y psicosociales. No obstante, para que sean fructíferos, los análisis empíricos de esta índole tendrían que orientarse según la relación de la sociedad con los objetos musicales. La sociedad es la suma de los oyentes y no oyentes de música, pero las condiciones estructurales objetivas de la música determinan, sin duda, las reacciones de los oyentes. El canon que rige la creación de los tipos no hace referencia por ello, como los sondeos empíricos de orientación meramente subjetiva, solamente al gusto, las preferencias, las aversiones y las costumbres de los oyentes. Su razón fundamental es más bien la adecuación o inadecuación de la escucha a lo escuchado. Se presupone que las obras son algo en sí objetivamente estructurado y pleno de sentido, abierto al análisis y que puede ser percibido y experimentado con diversos grados de corrección. Sin ligarse a ello de manera excesivamente estricta, y sin aspirar a ser exhaustivos, los tipos pretenden definir un ámbito que se extiende desde la plena adecuación de la escucha, como se corresponde con la conciencia desarrollada de los músicos profesionales más vanguardistas, hasta la absoluta falta de comprensión y la completa in-

diferencia con respecto al material, lo cual no debe confundirse en absoluto con una falta de sensibilidad musical. En todo caso, la disposición no es unidimensional; bajo los diversos puntos de vista, puede que uno u otro de los tipos se aproxime más a nuestro objeto de estudio. Los comportamientos característicos son más importantes que la corrección lógica de la clasificación. Se emitirán suposiciones sobre la relevancia de los tipos resultantes en el estudio.

La dificultad de sentirse seguros científicamente hablando del contenido subjetivo de la experiencia musical, más allá de los indicios más extrínsecos, es casi prohibitiva. El experimento puede alcanzar los grados de intensidad de la reacción, pero apenas los de la calidad. Los efectos al pie de la letra, fisiológicos y mensurables que la música ocasiona –se han suministrado incluso aceleraciones en las pulsaciones– no son en modo alguno idénticos a la experiencia estética de una obra de arte en tanto que obra de arte. La introspección musical es sumamente incierta. La verbalización de la vivencia musical choca de lleno, en la mayor parte de los seres humanos, con impedimentos insuperables cuando no se dispone de la terminología técnica precisa; además, la expresión verbal está ya prefiltrada y su valor de reconocimiento de reacciones primarias es doblemente cuestionable. Por ello, la diferenciación de la experiencia musical en su consideración del carácter específico del objeto de estudio del que se deduce el comportamiento parece el método más fructífero para superar las trivialidades dentro del sector de una sociología de la música que se ocupa de los seres humanos y no de la música en sí. La pregunta por los criterios de reconocimiento del experto, a quien con facilidad se le achaca la competencia para ello, está sujeta ella misma a la problemática social y a la intrínsecamente musical. La *communis opinio* de un gremio de expertos en la materia no sería una base suficiente. La exégesis del contenido musical se decide en la constitución interna de las obras y es idéntica a ésta en virtud de la teoría vinculada a la experiencia de las obras.

El propio *experto,* como primer tipo, habría de definirse sobre la base de una escucha absolutamente adecuada. Sería el oyente plenamente consciente, al que por lo general nada se le escapa y el cual rinde cuentas al mismo tiempo de lo escuchado en cada instante. Quien, por ejemplo, se viese confrontado a una obra disgregada y ajena a los sólidos apoyos arquitectónicos, como el segundo movimiento del *Trío para cuerda* de Webern, y fuese capaz de designar las partes que la conforman, esta persona bastaría para encarnar este primer tipo. A la vez que sigue espontáneamente el decurso de una música complicada, escucha sus momentos sucesivos: los instantes pasados, presentes y futuros de manera tan conjunta que de ello cristaliza un entramado pleno de sentido. Incluso las complicaciones de lo simultáneo, es decir, la armonía compleja y la polifonía a varias voces, las percibe distintamente. El comportamiento plenamente adecuado podría denominarse «escucha estructural»[1]. Su horizonte es la lógica musical concreta: uno entiende lo que percibe en su necesidad, por lo demás nunca literal-causal. El lugar de esta lógica es la técnica; a quien piensa junto con su oído, los elementos aislados de lo escuchado se le hacen casi inmediatamente presentes como elementos técnicos y en categorías técnicas se revela esencialmente el entramado de sentido. Este tipo podría restringirse hoy en cierta medida al círculo de músicos profesionales, sin que todos ellos satisfagan los criterios del modelo; muchos reproductores de música se opondrían, más bien, al mismo. Desde un punto de vista cuantitativo, este modelo apenas entraría probablemente en consideración; señala el valor límite de una serie de figuras que se distancian de él. Hemos de ser prudentes a la hora de explicar el privilegio de estos profesionales de manera precipitada y partiendo del proceso de alienación social entre el espíritu objetivo y los individuos en la fase burguesa tardía, lo que desacredita el propio modelo. Desde que se conocen las declaraciones de los músicos, éstos suelen conceder exclusivamente a sus iguales el pleno entendimiento de sus trabajos. La creciente complicación de las composiciones habrá reducido, no obstante, el círculo de los plenamente competentes, en todo caso en proporción directa al creciente número de los simples oyentes de música.

Por otra parte, quien quisiera hacer expertos de todos los oyentes, se comportaría de un modo inhumano y utópico bajo las condiciones sociales existentes. La compulsión que la forma integral de la obra ejerce sobre el oyente es incompatible no sólo con su condición, su situación y la situación de una formación musical no profe-

[1] El concepto se especifica y desarrolla en Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor,* Fráncfort del Meno, 1963, pp. 39 ss. [ed. cast.: *Composición para el cine / El fiel correpetidor,* Obra completa, 15, Madrid, Akal, 2007].

sional, sino también con la libertad individual. Ello legitima, frente al tipo del oyente-experto, el del *buen oyente*. Éste también escucha más allá de lo aislado musicalmente; hace efectivas las conexiones espontáneamente, enjuicia con fundamento y no de acuerdo a meras categorías de prestigio o a la arbitrariedad del gusto. Pero no es consciente de las implicaciones técnicas y estructurales, o no lo es plenamente. Comprende la música como se comprende la propia lengua, aunque no se sepa nada o muy poco de su gramática y de su sintaxis, y es poseedor inconsciente de la lógica musical inmanente. Con este modelo nos referimos a un ser humano musical, siempre que aún recuerde la capacidad de escucha inmediata y plena de sentido y no se contente con que la música «guste». Dicha musicalidad precisaría históricamente de una cierta homogeneidad de la cultura musical, además de una cierta unanimidad dentro de la situación global, cuando menos de los grupos que reaccionan a las obras de arte. Algo de ello ha sobrevivido hasta el siglo XIX en los círculos cortesanos y aristocráticos. Si bien Chopin se quejaba todavía en una carta de la forma de vida disipada en la alta sociedad, al mismo tiempo le otorgaba una auténtica comprensión, mientras reprochaba a la burguesía que en lugar de esto sólo fuese sensible a los resultados asombrosos y circenses –hoy diríamos: al *show*–. En la obra de Proust aparecen figuras en el mundo de Guermantes que pueden adscribirse a este espécimen, como por ejemplo el barón de Charlus. Tendríamos que sospechar que el buen oyente, nuevamente en proporción directa al creciente número de oyentes de música, es un bien cada vez más escaso y amenaza con desaparecer ante el imparable aburguesamiento de la sociedad y la victoria de los principios de intercambio y rendimiento. Se pone de manifiesto una polarización de la tipología hacia los extremos: según la tendencia, hoy uno o lo entiende todo o no entiende nada. Cómplice es, por supuesto, el declive de la iniciativa musical en los no profesionales bajo la presión de los medios de comunicación de masas y de la reproducción mecánica. El *amateur* tendría las mejores posibilidades de sobrevivir aún donde hubiesen perdurado restos de una sociedad aristocrática, como en Viena. Entre la pequeña burguesía apenas se encontraría ya este ejemplar, fuera de polémicos solitarios que actúan como expertos y con los cuales, por lo demás, los buenos oyentes se entendieron en el pasado mucho mejor que hoy los llamados cultivados con la producción de vanguardia.

Sociológicamente, la herencia de esta figura ha dado lugar a una tercera, el auténticamente burgués, usualmente ubicado entre el público de ópera y el de concierto. Se le puede denominar el oyente con formación o el *consumidor cultural*. Éste escucha mucho, en ocasiones de manera insaciable, y colecciona discos. Respeta la música como un bien cultural, como algo que debe conocerse por su propio valor social; esta actitud va desde el sentimiento de un compromiso serio hasta el esnobismo vulgar. La relación espontánea e inmediata con la música, la capacidad de coejecución simultánea y estructural se sustituye por una acumulación tan extensa como sea posible de conocimientos acerca de la música, en particular de elementos biográficos y de los méritos de los intérpretes, sobre los cuales se conversa vanamente durante horas. No es raro que este tipo disponga de amplios conocimientos del repertorio, pero de una forma que le permita tararear los temas de obras musicales conocidas y siempre repetidas, identificando inmediatamente lo escuchado. El despliegue de una composición es indiferente y la estructura de la escucha atomista: el individuo aguarda determinados momentos, melodías presuntamente hermosas e instantes grandiosos. Su comportamiento con respecto a la música tiene en conjunto algo de fetichismo[2]. Consume de acuerdo a la medida de validez pública de lo consumido. La alegría por el consumo, por aquello que según su lenguaje le proporciona la música, prevalece sobre la alegría producida por la propia obra de arte y que ésta le reclama. Hace una o dos generaciones, este ejemplar acostumbraba a comportarse como un wagneriano; hoy en día echa más bien pestes de Wagner. Si asiste al concierto de un violinista, le interesa lo que él llama el sonido de éste, cuando no el propio violín; en el caso de un cantante, la voz; en el de un pianista, en ocasiones, si el piano está bien afinado. Es el hombre de la valoración. A lo único a lo que reacciona primariamente es a la prestación exorbitante y por así decir mensurable, es decir, al virtuosismo más arriesgado, plenamente en el sentido del ideal del *show*. A él le impresiona la técnica, el medio como un fin en sí mismo; en este aspecto, no está en absoluto tan lejos de la hoy extendida escucha masiva. Y, sin embargo, actúa de un modo hostil a las masas y es elitista. Su ambiente es

[2] Véase Theodor W. Adorno, *Dissonanzen*, Gotinga, 1963, pp. 9 ss. [véase *supra* en este volumen, *Disonancias*, pp. 7 ss.].

la alta burguesía con transiciones a la pequeña burguesía; su ideología casi siempre reaccionaria y culturalmente conservadora. Es casi siempre enemigo de la aventurada nueva música; se demuestra el nivel de su capacidad a la vez de conservar y discriminar valores, desatando en corro improperios contra los productos presuntamente enloquecidos. El conformismo y el convencionalismo definen en buena medida el carácter social de este tipo. Cuantitativamente se le debería valorar de manera muy considerable, incluso en países de gran tradición musical, como Alemania o Austria, pues engloba en su seno muchos más representantes que el segundo modelo. En verdad se trata de un grupo clave. Decide en gran parte la vida musical oficial. No sólo se reclutan entre sus miembros los abonados familiares de las grandes sociedades de conciertos y de los teatros de ópera; no solamente aquellos que peregrinan a las sedes de festivales como Salzburgo y Bayreuth, sino en particular los gremios que configuran los programas y temporadas de concierto, sobre todo las damas estadounidenses de los comités de conciertos filarmónicos. Éstas gobiernan el gusto cosificado que se siente sin razón superior al gusto de la industria cultural. Cada vez más, los bienes culturales y musicales administrados por este tipo se transforman en los propios del consumo manipulado.

A él habría que sumar una variante que asimismo no puede determinarse a partir de la relación con la índole específica de lo escuchado, sino en virtud de la propia mentalidad mayormente emancipada y distanciada del objeto: el tipo del *oyente emocional*. Su relación con la música es menos rígida e indirecta que la del consumidor cultural, aunque, desde otra perspectiva, se halla todavía más lejos de lo percibido: esto se convierte para él en algo esencial, indispensable para el accionamiento de emociones instintivas usualmente reprimidas o dominadas mediante normas civilizadoras, como una múltiple fuente de irracionalidad que aún les permite sentir cualquier cosa a los incrustados inexorablemente en el sistema de autoconservación racional. A menudo no tiene que ver apenas con la forma de lo escuchado: la función predominante es la del accionamiento. Se escucha según el principio de energías sensuales específicas: uno siente la luz cuando percute en su ojo. Sin embargo, este arquetipo reacciona, de hecho, de manera particularmente acentuada a una música de tintes manifiestamente emocionales, como la de Chaikovsky; su llanto es

fácil de provocar. Las transiciones hacia el consumidor cultural son fluidas: también en su arsenal se halla rara vez la apelación a los valores afectivos de la auténtica música. El oyente emocional parece –quizá bajo el hechizo del respeto a la cultura musical– menos característico de Alemania que de los países anglosajones, donde una presión civilizadora más estricta obliga a evadirse hacia ámbitos sentimentales interiores e incontrolables; también en países retrasados con respecto al desarrollo tecnológico, como los países eslavos, parece desempeñar este papel. La producción contemporánea tolerada y confeccionada en la Unión Soviética está hecha a la medida de este modelo; en cualquier caso, su ideal musical del Yo reproduce el cliché del eslavo que bascula arrebatadamente una y otra vez entre el acaloramiento y la melancolía. Al igual que en el ámbito musical, este tipo es también en sus hábitos globales ingenuo o por lo menos insiste en ello. La inmediatez de sus reacciones corre paralela a una en ocasiones testaruda ceguera ante la cosa a la cual reacciona. No quiere saber nada y es por ello desde un principio fácil de gobernar. Está presupuestado en la industria cultural musical; en Alemania y Austria, desde aproximadamente principios de los años treinta, en el género del *Lied* popular y sintético. Sería difícil identificar socialmente este tipo. Hemos de creerle capaz de cierta calidez; quizá esté en realidad menos endurecido y satisfecho consigo mismo que el consumidor cultural, frente al cual ocupa un lugar más profundo a la hora de conceptualizar el gusto establecido. Y, sin embargo, podemos contar dentro de esta forma de escucha precisamente a los profesionales cabezotas, los ominosos *tired businessmen,* los cuales, en un ámbito sin consecuencias en su vida, buscan una compensación a aquello que de costumbre no pueden permitirse. Este tipo comprende desde aquellos que mediante la música, sea cual sea, se sienten estimulados a crear figuraciones y asociaciones plásticas y mentales hasta aquellos cuyas vivencias musicales se aproximan a la vaga ensoñación cotidiana, al adormecimiento; emparentado con él está, cuando menos, el *oyente sensual* en sentido estricto, que sazona culinariamente el estímulo sonoro aislado. En algunas ocasiones desearían utilizar la música como recipiente en el que derramar las propias emociones, según la teoría psicoanalítica, «libremente desbordantes» y alarmantes; en otras, mediante la identificación con la música, percibir en ésta las emociones que echan de menos en sí mismos. Unos problemas tan difíciles pre-

cisarían tanto del análisis como la cuestión sobre la realidad o el carácter ficticio de las emociones auditivas; probablemente no exista en modo alguno una separación estricta entre ambas cosas. Si a las diferenciaciones en el modo de reacción musical deben asignarse además diferenciaciones de la persona en su conjunto y, en definitiva, diferenciaciones sociológicas, parece por el momento un hecho incierto. Debería desconfiarse del efecto de una ideología prefabricada por la cultura musical oficial sobre el oyente emocional, es decir, del antiintelectualismo. El escuchar consciente se confunde con un comportamiento frío y externamente reflexivo con respecto a la música. El tipo emocional se resiste con vehemencia a todo intento de inducirlo a una escucha estructural –con mayor vehemencia quizá que el consumidor cultural, el cual por amor a la verdad estaría finalmente dispuesto a ello–. En verdad, la escucha adecuada es también impensable sin un contenido afectivo. Sólo que, en este caso, el contenido es la cosa misma y la energía psíquica es absorbida por la concentración sobre ella, mientras que para el oyente emocional la música es un medio al servicio de los fines de su propia economía instintiva. Él no se priva de la cosa que es además capaz de recompensarlo con sentimientos, pero transmuta su función en un medio de mera proyección.

Frente al oyente emocional se ha desarrollado, por lo menos en Alemania, un contratipo radical, el cual, en lugar de evadirse mediante la música de la prohibición civilizadora del sentimiento y del tabú mimético, se apropia de este último y lo escoge precisamente como norma del propio comportamiento musical. Su ideal es el del *oyente estático-musical*[3]. Éste desprecia la vida musical oficial como empobrecida y aparente; pero no procura ir más allá de ella, sino que huye hacia atrás, hacia periodos que cree protegidos del dominante carácter de mercancía, de la cosificación. En virtud de su rigidez rinde tributo a la misma cosificación a la que se opone. Podríamos bautizar a este tipo esencialmente reactivo como el *oyente resentido*. De él forman parte aquellos amantes de Bach de los cuales ya defendí yo una vez al compositor; aún más aquellos que se encaprichan con la música anterior a Bach. En Alemania, casi todos los adeptos del mo-

[3] Cfr. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Fráncfort del Meno, 1964, pp. 182 ss. [ed. cast.: Th. W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003].

vimiento juvenil estuvieron hasta el pasado más reciente bajo el hechizo de dicho comportamiento. El oyente resentido, aparentemente inconformista en su protesta contra el sistema musical, simpatiza, sin embargo, casi siempre con las órdenes y colectivos por razón de sí mismos, con todas las consecuencias psicosociológicas y políticas. De ello dan testimonio los rostros empecinadamente sectarios y potencialmente furibundos que se concentran en las llamadas horas bachianas y en los conciertos vespertinos en las iglesias. En su ámbito particular poseen también formación escolar en la práctica musical activa, la cual ejercitan sin la menor dificultad; y, sin embargo, todo está acoplado y deformado por su concepción del mundo. La inadecuación consiste en suprimir ámbitos musicales completos cuya percepción sería relevante para el asunto. La conciencia de este tipo está preformada por la fijación de objetivos por parte de las asociaciones, partidarias la mayoría de ellas de ideologías fuertemente reaccionarias, y por el historicismo. La fidelidad a la obra que sostienen frente al ideal burgués de *showmanship* musical se convierte en un fin en sí mismo; no les importa tanto presentar y experimentar adecuadamente el sentido de las obras, sino más bien vigilarlas afanosamente para que nadie se desvíe un ápice de lo que ellos consideran la práctica interpretativa de tiempos pasados, por impugnable que ésta sea. Si el tipo emocional tiende al *Kitsch*, el oyente resentido lo hace a la falsa severidad, la cual ejerce una represión mecánica de la propia emoción en nombre de la protección ofrecida por la comunidad. En otra época, se llamaron a sí mismos músicos callejeros y vagabundos; sólo bajo una administración maníacamente antirromántica han desechado tal nombre. Desde un punto de vista psicoanalítico, el mismo nombre sigue siendo sobremanera característico, la apropiación precisamente de aquello contra lo que en realidad se combate. Ello manifiesta cierta ambivalencia. Lo que quieren no es solamente lo contrario del músico *aficionado*, también esta oposición se inspira en el afecto más arrebatado contra la imagen de éste. El impulso más íntimo del oyente resentido podría ser la consumación del ancestral tabú civilizador contra el impulso mimético[4] en el arte, del arte que vive gra-

[4] Cfr. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Ámsterdam, 1947, pp. 212 ss. [ed. cast.: *Dialéctica de la Ilustración*, Obra completa, 3, Madrid, Akal, 2007].

cias a ese impulso. Lo no domesticado por ordenamientos fijos, lo errante, indómito, cuyo último y triste rastro son los *rubati* y exhibiciones de los solistas, todo ello desean exterminarlo; debe costarles la vida a los gitanos, como antes en los campos de concentración, ahora también en la música que les otorgó las operetas como un ámbito reservado a ellos. La subjetividad y la expresión son para el oyente resentido algo idéntico en lo más profundo a la promiscuidad y dicho oyente no puede soportar el solo hecho de pensar en esta última. No obstante –según el parecer de Bergson en *Deux sources*–, el anhelo de una sociedad abierta, cuyo reflejo sea el arte, es tan fuerte que incluso ese odio no se aventura a su abolición. La transigencia es el contrasentido de un arte expurgado de la *mímesis* y en cierta medida esterilizado. Su ideal es el secreto del oyente resentido. En este tipo, la sensibilidad hacia las diferencias cualitativas dentro del repertorio preferido por él está extraordinariamente poco desarrollada; su ideología unitaria ha permitido que se atrofie la sensibilidad hacia los matices. Se desconfía puritanamente de toda diferenciación. Resulta difícil determinar la propagación del oyente resentido; bien organizado y espabilado en la propaganda, con una enorme influencia sobre la pedagogía musical, actúa también como grupo clave, el de la gente con sensibilidad artística. Mas resulta incierto saber si, más allá de las organizaciones, cuenta con muchos representantes. El componente masoquista de un comportamiento que constantemente tiene que prohibirse algo remite a una coacción colectiva que se identifica como condición necesaria. Una coacción tal, en tanto que determinante de este tipo de escucha, podría actuar también interiorizada donde la situación auditiva se encuentra de hecho aislada, como sucede con frecuencia en la radio. Semejantes conexiones son demasiado complicadas como para poder indagar sobre ellas sencillamente mediante correlaciones, por ejemplo, entre la pertenencia a organizaciones y el gusto musical.

El completo desciframiento social de este modelo está todavía pendiente; ha de mostrarse aún su dirección. Es reclutado en buena medida en la pequeña burguesía elevada, que tenía ante sus ojos su propia decadencia social. La creciente dependencia desde hace decenios de los miembros de esa capa social les impide cada vez más convertirse en individuos con capacidad determinante hacia el exterior y por ello también de despliegue interior. Ello ha perjudicado igualmente

la experiencia de la gran música, trasmitida a través del individuo y su libertad, en modo alguno por primera vez desde Beethoven. Pero esta capa social, debido al antiguo miedo a la proletarización en el seno del mundo burgués, se aferra al mismo tiempo a la ideología de lo socialmente elevado, de lo elitista, de los «valores interiores»[5]. Su conciencia y su posición respecto a la música son la resultante del conflicto entre posición social e ideología. Intentan terciar en el conflicto simulando al mismo tiempo ante sí mismos y ante los demás que la colectividad por la que son juzgados y en la que temen perderse es más elevada que la individuación, pues aquélla está conectada al Ser, es plena de sentido, humana y quién sabe cuántas cosas más. A ello les ayuda el hecho de que instauren el estado preindividual, sugerido por la música sintética de músicos aficionados, así como por la mayor parte de la música procedente del llamado Barroco, en lugar del estado real y postindividual de su propia colectivización. Se imaginan otorgar así a este estado el aura de lo sagrado y de lo incorrupto. La forzosa regresión, según la ideología de los valores interiores, se falsifica como algo mejor que aquello de que se les priva, actuando de un modo formalmente comparable a la manipulación fascista que disfraza el imperativo colectivo de los atomizados con las insignias de la comunidad popular original, natural y precapitalista.

Recientemente, nos hemos topado en el muestrario de revistas especializadas del tipo resentido con discusiones acerca del jazz. Mientras que éste estaba hace muchos días ya bajo la sospecha de ser desintegrador, cada vez se perfilan más simpatías con relación a la domesticación del jazz, llevada a efecto en América hace mucho y que en Alemania es sólo cuestión de tiempo. El tipo del *experto en jazz* y del *fanático del jazz* –no hay tantas diferencias entre ambos como los expertos en jazz pretenden lisonjearse– está emparentado con el oyente resentido en el hábito de la «herejía recibida», de la protesta socialmente acumulada y convertida en inofensiva contra la cultura oficial, en la necesidad de una espontaneidad musical que se enfrente a lo diseñado siempre igual, y en el carácter sectario. Principalmente en Alemania, toda palabra crítica contra el jazz en su reverenciada forma avanzada es castigada por el círculo intrínseco como desafuero de un no iniciado. Con el tipo resentido comparte

[5] Jürgen Habermas *et al.*, *Student und Politik*, Neuwied, 1961, pp. 171 ss.

también el oyente de jazz la aversión hacia el ideal clásico-romántico; aunque el oyente de jazz esté exento del gesto ascético y sagrado. Se beneficia precisamente y en gran medida de lo mimético, aunque lo haya estampado como *standard devices*. También suele entender –aunque no siempre– su objeto adecuadamente, pero participando de las limitaciones de la reacción. Debido a su disgusto justificado frente a la impostura cultural, desearía por encima de todo sustituir la conducta estética por una deportiva y tecnificada. Se imagina a sí mismo como intrépido y vanguardista, cuando sus excesos más radicales fueron superados y llevados hasta sus últimas consecuencias hace más de cincuenta años por la música seria. Por otra parte, el jazz, como la armonía impresionista ampliada y la configuración formal simplemente estandarizada, permanece en sus momentos decisivos cohibido dentro del más estrecho ámbito. El indiscutible predominio de la unidad de tiempo a la que obedecen todas las artes sincopadas; la incapacidad de pensar la música dinámicamente en sentido estricto, como algo que se desarrolla libremente, inviste a este tipo de oyente de un carácter ligado a la autoridad. Y, sin embargo, en su caso este carácter posee la forma de lo edípico en sentido freudiano: rebelión contra el padre a la cual es inherente la disponibilidad a someterse a él. Para la conciencia social este comportamiento es progresista en diversos aspectos; evidentemente, lo encontramos sobre todo entre la juventud, si bien es cultivado y explotado asimismo por el negocio adolescente. Difícilmente se mantendrá la protesta por mucho tiempo; en muchos perdurará la disposición a cooperar. Los oyentes de jazz están desunidos entre sí y los grupos mantienen sus variedades particulares. Los grandes expertos en su técnica se burlan de los aullantes seguidores de Elvis Presley y los llaman niñatos. Habría de demostrarse mediante un análisis musical si de verdad media un abismo entre las presentaciones a las que unos y otros, llevados al extremo, reaccionan. También quienes se esfuerzan desesperadamente por deslindar el, según su parecer, puro jazz del degradado comercialmente no pueden por menos de aceptar en su territorio de admiración a los líderes de las bandas de jazz comerciales. El dominio del jazz está encadenado a la música comercial por el simple material de partida predominante, la canción de moda. De su fisonomía forma parte además la incapacidad diletante de dar cuenta de elementos musicales por medio de conceptos musicales exactos –una incapacidad que se racionaliza en vano alegando la dificultad de que el secreto de las irregularidades del jazz no se deja determinar, cuando desde hace mucho tiempo la notación de la música seria ha aprendido a fijar fluctuaciones de dificultad incomparablemente mayor. La alienación con respecto a la cultura musical aprobada retrocede en este tipo a cierta barbarie preartística que, por lo demás, se da a conocer como un estallido de sentimientos ancestrales. Este tipo de comportamiento es también por el momento numéricamente modesto, incluso si contamos a aquellos considerados como miembros por sus líderes, pero podría propagarse en Alemania y quizá, en un tiempo no muy lejano, fusionarse con los oyentes resentidos.

Cuantitativamente, el más importante de todos los tipos es seguramente el que escucha la *música como entretenimiento* y nada más. Si pensáramos exclusivamente en criterios estáticos y no en el peso de individuos aislados dentro de la sociedad y de la vida musical, así como en los posicionamientos típicos respecto al asunto, el tipo entretenido sería el único relevante. Incluso tras dicha clasificación parece cuestionable si, en vista de la preponderancia de este último tipo, merece la pena para la sociología el desarrollo de una tipología mucho más abarcadora. De manera diferente, este tipo se presenta tan pronto como la música deja de ser un mero Para otro, ni tampoco se considera su función social, sino que se percibe como un En sí; en definitiva, la problemática social de la música del presente se pone en contacto precisamente con la apariencia de su socialización. El tipo del oyente entretenido es aquel por el que se gradúa la industria cultural, ya sea porque ésta, por su propia ideología, se adecue a él, o porque la industria lo genere y saque a la luz. Quizá esté erróneamente planteada la pregunta por la prioridad: ambos son una función de la situación de una sociedad en la cual producción y consumo están entrelazados. Socialmente, el tipo del oyente entretenido sería correlativo al fenómeno muy remarcado, y por lo demás completamente inherente a la conciencia subjetiva, de una ideología unitaria y nivelada. Habría de analizarse si las diferencias sociales observadas entre tanto en esta ideología se muestran también en el oyente entretenido. Una hipótesis sería que la capa inferior se entrega al entretenimiento sin racionalizarlo, mientras que la capa superior da de manera idealista a este entretenimiento una forma conveniente, como algo intelectual y cultural, y después lo escoge. La música elevada de entretenimiento,

sumamente difundida, tendría muy en cuenta esta componenda entre la ideología y el escuchar de facto. El tipo entretenido está preparado en el del consumidor cultural en virtud de la carencia de una relación específica con el objeto; la música no es para él un entramado de sentido, sino una fuente de estímulos. Elementos emocionales semejantes a los del oyente deportivo desempeñan su papel. Mas todo ello se ve allanado por la necesidad de la música como relajante confort. Es posible que, en el caso extremo de este tipo, ni siquiera se saboreen los estímulos atomistas y la música apenas se disfrute ya en algún sentido comprensible. La estructura de este tipo de oyente se asemeja a la del fumador. Está mejor definido por la desazón que le provoca apagar el aparato de radio que por el placer obtenido, por modesto que sea, mientras suena la música. La envergadura del grupo de aquellos que, como se ha dicho a menudo, se dejan rociar por la música radiofónica, sin escucharla realmente, es desconocida; pero este grupo arroja luz sobre el ámbito en su conjunto. Se impone compararlo con la adicción. El comportamiento adictivo tiene por lo general un componente social: como una de las proyecciones reactivas posibles a la atomización que, como los sociólogos han señalado, va unida a la condensación del tejido social. El adicto se contenta con la situación de presión social, así como con la de su soledad, al ataviar ésta en cierto modo como una realidad de su propio ser: a partir del «Déjame en paz» construye una suerte de ilusión de un reino privado en el que cree poder ser él mismo. Pero, como era de esperar, en la ausencia total de relación con la cosa del oyente entretenido extremo, su propio reino interior permanece completamente vacío, abstracto e indeterminado. Donde se radicaliza esta actitud, donde se construyen paraísos artificiales como los del fumador de hachís, se lastiman poderosos tabúes. La tendencia a la adicción se ha asentado entre tanto en las instituciones sociales y no es fácil de refrenar. Las resultantes del conflicto son todos los esquemas de comportamiento que satisfacen de forma atenuada la necesidad adictiva, sin dañar por ello demasiado la moral del trabajo dominante y la sociabilidad: la cuando menos complaciente actitud de la sociedad respecto al disfrute del alcohol, la aprobación social del hecho de fumar. La adicción a la música de un buen número de oyentes entretenidos tendría el mismo sentido. Está de todos modos cosida a la tecnología de contenido afectivo. El carácter de transigencia no podría mostrarse

de manera más drástica que en el comportamiento que simultáneamente hace sonar la radio mientras se está trabajando. La actitud desconcentrada vista aquí está preparada históricamente hace mucho tiempo por el oyente entretenido y se ve apoyada de múltiples maneras por el material que se escucha.

El enorme número de oyentes entretenidos justifica la suposición de que este tipo forme parte del mal afamado género que en la ciencia social norteamericana se denomina *misceláneo*. Probablemente lleva a un denominador común elementos muy heterogéneos. Podríamos imaginarnos una disposición que se extiende desde aquel que no puede trabajar sin que pite la radio, pasando por aquel que mata el tiempo y suspende la soledad mediante una escucha que le transmite la ilusión de compañía, sea cual sea ésta, o por el amante de popurrís y melodías de opereta, o por aquellos que valoran la música como un medio de distensión, hasta un grupo que no ha de subestimarse de genuinos amantes de la música que, excluidos de la formación y de la música por completo y sin poder tomar parte en la música genuina debido a su posición en el proceso de trabajo, se dejan entretener por una mercancía amontonada. Entre los llamados músicos populares de las regiones provincianas se topará uno fácilmente con tales personas. La mayoría de representantes del tipo entretenido son sin embargo, por lo general, resueltamente pasivos y oponen una resistencia vehemente al esfuerzo que les imponen las obras de arte; en Viena, por ejemplo, la radio recibe desde hace decenios misivas de este grupo protestando contra la emisión de lo que ellos, con una expresión horripilante, denominan música de *opus* e insisten en su preferencia de la música «cromática» –es decir, la de acordeón–. Si el consumidor cultural tuerce el hocico ante la música ligera, la preocupación del oyente entretenido es que lo ubiquen demasiado alto. Es consciente de su propio *low-brow* y hace de su mediocridad una virtud. Achaca a la cultura musical la culpa de una fuerte carga social, de haberlo ahuyentado de su experiencia. El modo específico de escucha es el de la dispersión y la desconcentración, interrumpido eventualmente por repentinos instantes de atención y reconocimiento; esta estructura de la escucha sería quizá accesible incluso a la experimentación en laboratorio; por su primitivismo es el instrumento adecuado del programa *analyzer*. Parece difícil asignar el oyente entretenido a un grupo social determinado. La auténtica capa

¿El disco en cuanto medio de comunicación masiva?

social poseedora de formación se distanciará de él conforme a su propia ideología, por lo menos en Alemania, sin que se haya demostrado que la mayoría de sus miembros escuche de hecho de un modo distinto a éste. En América faltan tales inhibiciones y también en Europa se relajarán. Podemos esperar algunas diferenciaciones sociales en el seno del oyente entretenido según su material de preferencia. Así, por ejemplo, los jóvenes ajenos al culto al jazz podrían deleitarse con las canciones de moda, los sectores rurales de la población con la música popular con la que se les inunda. La Radio Research norteamericana se ha topado con el hecho fantasmagórico de que la música sintética de *cowboy* y de Hill Billy producida por la industria cultural es particularmente apreciada en regiones donde aún viven auténticos *cowboys* y Hill Billies. El oyente entretenido sólo podrá ser descrito adecuadamente en conexión con los medios de comunicación de masas, como la radio, el cine y la televisión. Peculiar a su psicología es la debilidad del Yo: aplaude entusiasmado como invitado de emisiones de radio de acuerdo a las señales luminosas que lo animan a ello. La crítica del asunto le es tan ajena como el esfuerzo que ello requiere. Y es escéptico frente a todo aquello que lo impele a una autorreflexión, dispuesto a solidarizarse con su propio juicio como cliente y obstinado partidario de la fachada social que le sonríe irónicamente desde las revistas ilustradas. Sin que este tipo posea un perfil político, se conforma, tanto en la música como en la realidad, con toda clase de dominación que no perjudique de manera demasiado evidente su estándar de consumidor.

Una última palabra podría decirse sobre el tipo del musicalmente *indiferente, no musical* y *antimusical,* si se nos permite colocarlos juntos en un solo ejemplo. En su caso no se trata, como desearía la convención burguesa, de la falta de una disposición natural, sino de procesos ocurridos durante la tierna infancia. Nos aventuramos a la hipótesis de que este individuo, en esa etapa de su vida, sufrió una autoridad absolutamente brutal, que ocasionó ciertos defectos. Niños con padres especialmente estrictos parecen a menudo incapaces de aprender incluso la mera lectura de partituras; por cierto, la condición previa hoy en día de una formación musical digna y humana. Este tipo corre, al parecer, paralelamente a una actitud sobrevalorativa y, podría decirse, patética y realista; los he observado poseyendo unas dotes técnicas extremas y muy singulares. Pero tampoco sor-

prendería que estas personas se integrasen a modo de reacción en grupos ajenos a la cultura burguesa en virtud del privilegio de la educación, así como a la situación económica, en respuesta a la deshumanización y al mismo tiempo como ratificación de ésta. Todavía no se ha estudiado lo que socialmente se considera sin sensibilidad artística en sentido lato y en sentido estricto; y podríamos aprender mucho de ello.

Las interpretaciones erróneas de mi planteamiento pueden coaligarse con la defensa de lo dicho en él. Ni es mi intención ofender a los que se cuentan entre los tipos de escucha negativamente descritos ni desfigurar la imagen de la realidad, de manera que de la cuestionable constitución del escuchar musical de hoy se dedujese un juicio sobre la situación mundial. Comportarse así intelectualmente, como si los seres humanos existiesen para escuchar correctamente, sería un eco grotesco del esteticismo, al igual que la tesis inversa de que la música exista para los seres humanos, promoviendo así bajo la apariencia de humanidad un pensar en categorías de intercambio por el cual todo lo existente se conoce como un mero medio para otra cosa y, vulnerando la verdad del asunto, hablar a los propios seres humanos como a ellos les gusta que se haga. La situación dominante, enfocada por la tipología crítica, no es culpa de aquellos que escuchan así y no de otro modo y ni siquiera del sistema de la industria cultural, la cual consolida su estado espiritual para poder desmembrarlo mejor, sino que se fundamenta en profundos estratos sociales, como la separación entre el trabajo intelectual y el manual, en el arte elevado e inferior, en la pseudocultura socializada y finalmente en el hecho de que una conciencia correcta no es posible en un mundo falso y de que los modos sociales de reaccionar a la música se hallan bajo el hechizo de la falsa conciencia. A la diferenciación social dentro del planteamiento le corresponde poco peso. Los tipos, o muchos de ellos, pasarán por la sociedad en dirección transversal, como se dice en la jerga del *Social Research.* Pues en las deficiencias de cada tipo se refleja la sociedad dividida y cada uno es antes representante de una totalidad en sí antagonista que de una variedad social particular. Se quedaría sumamente corto quien deseara deducir los tipos, así como la primacía del oyente entretenido, del concepto tan popular entre las masas de la masificación. En el oyente entretenido e indiferente a la falsedad vieja o nueva que hay en él no se reúnen las masas para

la insurrección contra una cultura de la que en realidad se les priva dentro de la oferta. Su movimiento es un movimiento reflejo, el malestar de la cultura diagnosticado por Freud y dirigido contra ésta. En este malestar se esconde asimismo el potencial de algo mejor, como en casi todos los tipos, aunque este potencial esté aún tan rebajado; todavía perdura el anhelo y la posibilidad de un comportamiento digno y humano con respecto a la música y al arte en su conjunto. Una deducción demasiado precipitada sería, por otra parte, equiparar sin más ni más dicho comportamiento con respecto al arte con uno no mutilado con respecto a la realidad. El estado antagonista del todo se expresa en el hecho de que también los comportamientos musicalmente correctos pueden ocasionar, en virtud de su posición en la totalidad, cuando menos fatales momentos. Lo que se hace es erróneo. El oyente experto precisa quizá de una especialización mayor que nunca y el retroceso proporcional del buen oyente –en el caso de que se confirmase– estaría probablemente en función de dicha especialización. Mas ésta se paga a menudo con graves trastornos en la relación con la realidad, con deformaciones neuróticas e incluso psicóticas del carácter. Si bien estas condiciones, propias del anticuado eslogan del genio y la locura, son poco necesarias para la musicalidad de un estilo relevante, tales defectos son, empero, terriblemente llamativos de una experiencia no reglamentada en el caso de músicos altamente cualificados. Seguramente no se trata de una casualidad, pues subyace en la corriente de la misma especialización el que muchos de ellos, tan pronto como se ven confrontados a preguntas allende su campo especializado, se muestren ingenuos y estrechos de miras, hasta una completa desorientación o una extraviada pseudoorientación. Una conciencia musical adecuada no implica, ni siquiera de manera inmediata, una conciencia artística adecuada por excelencia. La especialización llega hasta el comportamiento con los distintos medios; un grupo de jóvenes artistas plásticos vanguardistas se ha comportado como uno de fanáticos del jazz sin que fuesen conscientes de la diferencia de nivel. En casos de tamaña desintegración se ha de poner, por supuesto, en duda la solidez de las intenciones aparentemente vanguardistas. A la vista de tales complicaciones, a ninguno de los millones de atemorizados, encabestrados y abocados a un esfuerzo superior a sus posibilidades se les puede señalar con el dedo para reprocharles que tendrían que entender algo de música o,

por lo menos, interesarse por ella. Incluso la libertad que dispensa de ello tiene su aspecto digno y humano, el de una situación en la que la cultura ya no sea algo que a uno le endosan. Puede estar más en la verdad quien mira al cielo en paz que uno que siga correctamente la *Sinfonía Heroica*. Pero el rechazo a la cultura nos obliga a sacar conclusiones acerca del rechazo de la cultura hacia los seres humanos y acerca de lo que el mundo ha hecho de los hombres. La contradicción entre la libertad con respecto al arte y las sombrías diagnosis del empleo de tal libertad es una contradicción de la realidad, no sólo de la conciencia que la analiza para contribuir, aunque sea de manera ínfima, a su transformación.